

Инструментальный септет: Традиции и новые тенденции

Blagodarskaya, Elena

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sonstiges / other

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blagodarskaya, E. (2016). *Инструментальный септет: Традиции и новые тенденции*. Saratov. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-49984-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

На правах рукописи

БЛАГОДАРСКАЯ Елена Александровна

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СЕПТЕТ:
ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Саратов 2016

**Работа выполнена на кафедре истории и теории музыки
ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»**

Научный руководитель:

Ромашук Инна Михайловна
доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО «Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова»,
профессор кафедры музыковедения и композиции

Официальные оппоненты:

Красникова Татьяна Николаевна
доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО «Российская академия
музыки имени Гнесиных»,
профессор кафедры теории музыки

Севостьянова Лилия Васильевна
кандидат искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО
«Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова»,
профессор кафедры теории музыки и композиции

Ведущая организация:

Московский государственный
институт музыки имени А. Г. Шнитке

Защита состоится 20 апреля 2016 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.032.01 в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, пр. им. Кирова С.М., 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (<http://vak.ed.gov.ru>) и на сайте ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (<http://www.sarcons.ru>).

Автореферат разослан «___» _____ 2016 года

**Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения**



И.В. Полозова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В сфере камерной музыки создано значительное количество инструментальных ансамблей, рассчитанных как на небольшую группу исполнителей (от двух до четырех), так и на большее число участников (от пяти до десяти, в редких случаях – до двенадцати). В самом многообразии постепенно утверждаются определенные тембровые составы и формируются классические жанры, среди которых инструментальный дуэт, фортепианное трио, струнный и фортепианный квартет. Историческая практика показывает, что такие виды ансамблевого творчества наиболее часто появлялись и были активно востребованы.

Среди инструментальных составов с большим количеством участников наиболее распространен квинтет, отчасти секстет. Достаточно редкими видами выступают октет, нонет и децимет. Серединную позицию между ними занимает септет, который заслуживает особого внимания.

В мировой музыкальной культуре ансамбль для семи инструментов имеет длительную историю и активную динамику развития. К этой разновидности обращались композиторы разных эпох и стилей, в том числе такие крупные мастера как Л. Бетховен, М. Глинка, И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Шнитке. Причины такой востребованности нуждаются в отдельном изучении и требуют научного осмысления. Между тем, до сих пор септеты остаются вне исследовательских интересов, хотя зачастую именно в них открывались особые тембровые, формообразующие и драматургические свойства камерно-инструментальной музыки.

Настоящая работа призвана изучить особенности исторического развития и специфические свойства больших разнотембровых инструментальных ансамблей для *семи* исполнителей. Этот жанр камерной музыки еще не становился предметом специального научного исследования, что и определяет **актуальность** выбранной темы. Тем более что в композиторской практике создано

большое количество септетов, имеющих реальность выхода на концертную эстраду.

Инструментальный септет наряду с другими разновидностями камерного ансамбля, существовал в рамках определенной исторической эпохи. Его развитие во многом зависело от тех процессов, которые происходили на основных жанровых «магистралях» искусства. Соответственно, септет функционировал в разных контекстах, испытывая влияние эстетических идей своего времени.

В инструментальных септетах, как предшествующих эпох, так и на современном этапе, одним из ведущих становится принцип концертирования. Индивидуализация партий проецирует выход к *новому* камерному ансамблю, который постепенно приобретает статус *коллектива солистов*. В нем возрастает роль тембровой драматургии: имеет место предельная степень выразительности в каждой партии и, как следствие, персонификация голосов, монологичность высказывания.

В качестве **гипотезы** выдвигается положение о том, что в разнотембровых инструментальных септетах, в большей степени чем в других камерных жанрах, шел процесс усиления тембровой индивидуализации, подготовившей появление в XX веке ансамбля солистов. Одновременно происходило движение в сторону индивидуальных композиционных решений (образно-стилевых, тембровых, драматургических).

Основной проблемой диссертационного исследования становится раскрытие свойств инструментального септета, возникшего на пересечении камерного, концертного, симфонического жанров и подготовившего появление в XX веке ансамбля солистов.

Основная **цель** работы – выявить особенности развития и специфические качества инструментального септета. В этой связи возникла необходимость представить данный жанр в широком историческом развороте.

В качестве объекта исследования выдвигается инструментальный септет, ансамбль из семи инструментов.

Предметом исследования являются свойства септетов, особенности композиционного строения, принципы раскрытия содержания в контексте творчества композитора и каждого исторического периода.

Задачи исследования:

- проследить в исторической ретроспективе возникновение и развитие сочинений для семи инструментов;
- выявить принципы взаимодействия инструментальных септетов с другими жанрами;
- установить соотношения традиционного и нового, уделяя особое внимание устойчивым позициям в инструментальных септетах;
- проследить изменения жанрово-стилевых и композиционных свойств, музыкального языка рассматриваемых произведений, функциональное значение инструментов, включаемых в их состав;
- ввести в научный обиход забытые, малоизвестные инструментальные септеты, созданные европейскими и отечественными композиторами в XIX–XX веках;
- раскрыть художественные и технические идеи изучаемых произведений с целью привлечения внимания исполнителей и расширения ансамблевого репертуара.

Материал исследования. В центре внимания оказалось более восьмидесяти инструментальных септетов. Из них подробно рассмотрены девять наиболее показательных, оригинальных произведений, созданных крупными мастерами XIX–XX веков – Л. Бетховеном, М. Глинкой, Г. Поповым, П. Хиндемитом, И. Стравинским, А. Шнитке. Помимо этого рассмотрены композиции с другими названиями, в состав которых включены семь разнотембровых инструментов: Концертная симфония Д. Бортнянского, Серенада на мотивы из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» М. Глинки, Сюита op. 29 А. Шёнберга.

При изучении использован индивидуальный подход к раскрытию концептуальных, композиционных, языковых средств каждого из септетов, поскольку

в них по-разному преломляются возможности камерного разнотембрового состава инструментов, проявляются разные жанровые составляющие. По возможности, дан подробный анализ музыкального материала, поскольку большая часть сочинений *исследована впервые*.

Степень научной разработанности. В обширном поле камерной музыки исследователи, в основном, обращаются к трио, квартетам, ансамблям для двух или четырех фортепиано. В единичных случаях затрагиваются и большие ансамбли с фортепиано. Септет еще не становился объектом исследования, и специальной литературы о нем нет. Работы монографического характера содержат ценные сведения о септетах Л. Бетховена (А. Альшванг, Л. Кириллина), Д. Бортнянского (Б. Доброхотов, М. Рыцарева), М. Глинки (О. Левашева), М. Балакирева (Т. Зайцева), Г. Попова (И. Ромашук), А. Шёнберга (Н. Власова, С. Павлишин), И. Стравинского (М. Друскин, В. Задерацкий, С. Савенко, Б. Ярустовский), А. Шнитке (В. Холопова, Е. Чигарёва). Однако эти сочинения чаще всего лишь упоминаются в контексте творчества отдельно взятого композитора. Вместе с тем, инструментальный септет имеет определенные традиции, которые необходимо изучить для восполнения общей картины развития инструментальной и симфонической музыки на протяжении последних двух столетий.

Обзор научной литературы показал, что об инструментальных септетах и сочинениях для состава из семи исполнителей, как правило, содержится только краткая информация.

Методология диссертации представляет комплексное сочетание исторического и теоретического методов анализа. В связи с изучением малоизвестного музыкального материала (в том числе рукописного), стало необходимым использовать дескриптивный метод и развернутый анализ сочинений. Это позволило раскрыть путь развития септетов, акцентировать внимание на их общих принципах и индивидуальных композиторских решениях, особенностях композиционной структуры.

Научная новизна исследования заключается в том, что *впервые*:

- представлена общая картина развития инструментальных септетов с разнотембровым составом исполнителей;
- заострено внимание на особенностях циклообразования, принципах сопряжения разных циклических структур, техник письма септетов;
- исследована тембровая драматургия септета как ансамбля солистов и его потенциальные возможности;
- всесторонне рассмотрены малоизученные септеты Л. Бетховена, М. Глинки, И. Стравинского, П. Хиндемита, Г. Попова, А. Шнитке;
- проанализированы возможности разнотембрового инструментального состава, создающие прецедент появления авторских проектов как единичной жанровой модели;
- изучены и вводятся в научный обиход архивные материалы, касающиеся создания и исполнения Септета для духовых инструментов П. Хиндемита, некоторые из зарубежных изданий и писем композитора (в переводе диссертанта).

Положения, выносимые на защиту:

1. Инструментальный септет – один из жанров ансамблевой музыки, в котором формировались принципы камерного симфонизма, а затем и камерной симфонии.
2. Благодаря сложной составляющей (черты сюиты, концерта и симфонии) инструментальный септет был и остается притягательной сферой экспериментирования, жанровых поисков, новых языковых решений.
3. Инструментальный септет являет собой жанровый феномен ансамбля с нерегламентированным тембровым составом, возможностью раскрытия индивидуальных свойств каждого исполнителя, что способствовало появлению в XX веке *ансамбля солистов*.

Источниковедческую базу исследования составили материалы из отдела рукописей и отдела нотных изданий Российской национальной библиотеки

(РНБ) им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, из архива Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры (ВМОМК) им. М.И. Глинки, а также важные архивные документы, полученные во время работы в Хиндемит-Институте во Франкфурте-на-Майне (Германия) и Фонде Пауля Захера в Базеле (Швейцария)¹. В работе использованы рукописи из Центра Арнольда Шёнберга в Вене², нотный материал частично был получен на веб-сайте Международного проекта библиотеки музыкальных партитур – International Music Score Library Projekt (IMSLP)³.

Достоверность результатов исследования подтверждена опорой на документальные и рукописные материалы, полученные во время работы с архивами композиторов, и обеспечена использованием апробированных методов анализа музыкальных партитур.

Теоретическая значимость работы. Диссертация представляет собой первое комплексное исследование жанровой разновидности септета в контексте развития камерно-инструментального ансамбля XIX–XX веков.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью ее использования в учебных вузовских курсах музыкально-теоретических дисциплин, таких как «история музыки» (зарубежная, отечественная), «музыкальная форма», при изучении симфонического и камерно-ансамблевого репертуара. Материалы исследования могут быть интересны исследователям в области истории и теории инструментальных жанров, а также исполнителям, дирижерам и композиторам.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории и теории музыки ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей» и была рекомендована к защите. Основные ее положения были апробированы на российских и международных конференциях

¹ Исследование проводилось в рамках международного гранта Немецкой службы академических обменов (DAAD).

² Информация доступна в Интернете на веб-сайте: <http://www.schoenberg.at>

³ Режим доступа: [www: URL: http://imslp.org/wiki](http://www.imslp.org/wiki)

(Оренбург, 2011, 2012, 2013; Москва, Союз московских композиторов, 2013, 2015; Астрахань, 2014). Результаты исследования изложены в научных статьях, в том числе в журналах, рекомендованных ВАК (перечень приведен в конце автореферата). Общий объем публикаций составляет 4,8 печатных листа.

Ряд положений используется диссертантом в ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей» в лекционных курсах по методике преподавания камерного ансамбля.

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (218 наименований, в том числе 18 – на иностранных языках) и архивных материалов (14 наименований). В Приложения включены примеры инструментальных септетов и концертных симфоний в XVIII веке, очерк «На пути к септету: трио ор. 1 П. Хиндемита (из архива композитора)», иллюстрации, рисунки, фотокопии документов и архивных материалов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы и ее научная новизна, формулируются проблема, объект, предмет, цель, задачи исследования, определяются материал и методологическая основа, излагаются положения, выносимые на защиту, указываются теоретическая и практическая значимость работы, структура диссертации.

Первая глава «Становление и развитие инструментального септета в западноевропейской музыке XVIII-XIX веков» состоит из четырех разделов. В *Разделе 1.1 К проблеме жанровой классификации* предпринимается попытка определения септета в жанровой системе и ставится проблема изучения его типологических свойств.

В системе классификации музыкальных жанров септет относится к ветви камерно-инструментальных ансамблей и представляет его вид, имеющий свои

истоки, функционирующий в исторической перспективе и обладающий рядом устойчивых признаков. Количественный состав – определяющая составляющая данного ансамбля. Его композиционная структура обладает родовыми признаками сюиты, дивертисмента, концерта, симфонии. В этом заключаются специфические особенности септета, который способен мигрировать и погружаться в другую конструкцию, сохраняя свои жанровые свойства. Нерегламентированность состава становится одной из притягательных составляющих септета, предоставляя неограниченные возможности тембровых комбинаций.

В музыкальных словарях септетом называют ансамбль для семи инструментов или произведение для такого состава. В тоже время в сложившейся композиторской практике ансамбль из семи исполнителей использовался при создании концертной симфонии (Бортнянский), сюиты (Шёнберг), камерной симфонии (Попов). Соответственно, речь идет об особой жанровой структуре с чертами значимых жанров XVIII–XX веков, которые могут выйти на первый план и дать название композиции.

В *разделе 1.2 Истоки инструментального септета* показан путь формирования данной циклической композиции. В качестве прототипа рассматривается Дивертисмент № 11 для семи инструментов D-dur В. Моцарта (К 251, 1776), в основе которого лежит сюитный принцип построения композиции. Вместе с тем в его структуре ощутимо влияние другого более значимого жанра – симфонии: I часть – Allegro molto, III часть – Andantino, V часть – Rondo. В инструментальном составе, включающем две скрипки, альт, виолончель, гобой и две валторны, струнная группа является ведущей. Духовые инструменты преимущественно создают гармоническую поддержку, хотя гобой употребляется более свободно.

Как наиболее ранний образец изучаемого вида представлен Септет И. Плейеля для флейты, двух валторн, двух скрипок, виолончели и контрабаса (1787). Обращено внимание на тембровый состав (духовые и струнные инструменты), в котором важные солирующие функции выполняют две валторны и

первая скрипка. Сочинение в большей степени напоминает танцевальную сюиту (Oeuvre – Romance – Menuetto – Rondeau), но также с явным разворотом к классическому сонатно-симфоническому циклу.

На формирование септета непосредственное влияние оказывали ведущие жанры эпохи. Так под их воздействием складывались структурная организация цикла, характерная образная сфера, типы фактуры, инструментовки и драматургии.

Раздел 1.3 Септет op. 20 Л. Бетховена: на пути симфонизации камерно-инструментального ансамбля посвящен изучению данного сочинения как одного из первых образцов большого ансамбля для семи исполнителей (1799-1800). Здесь подробно раскрываются свойства композиции, предвосхитившей появление многочисленных ансамблевых партитур с разнообразным сочетанием инструментов и различным их количеством.

Упоминания о Септете встречаются во многих работах о творчестве немецкого классика. Вместе с тем, до сих пор этот опус не был объектом тщательного изучения, оказавшись, словно бы, «затерянным» среди масштабных симфонических полотен мастера.

Отмечен оригинальный состав произведения (скрипка, альт, виолончель, контрабас, кларнет, валторна и фагот), который доказывает повышенный интерес композитора к оркестровой сфере. В соединении разных тембров он слышит проекцию большого симфонического оркестра. Соответственно, принцип симфонизации становится важной составляющей Септета Бетховена. Высказано предположение, что здесь берет свое начало та линия симфонизма, которая приведет к появлению новой разновидности – камерной симфонии.

Произведение показательно для творческого метода мастера: здесь разрабатывались новые приемы сквозного развития образов, новые возможности жанрового материала (скерцо, вальс), особые свойства тембровой драматургии, сочетания инструментов разных групп симфонического оркестра. В определенной степени в Септете, как в творческой лаборатории, апробировались не толь-

ко характерные свойства музыкальных образов, но и симфоническая по размаху концепция, выраженная весьма скромными оркестровыми средствами.

Септет Бетховена по форме еще напоминает старинный танцевальный дивертисмент. Однако, как показывает анализ сочинения, это уже пример классического камерно-инструментального ансамбля. В нем намечается многое из того, что в дальнейшем дает возможность выхода к разным моделям. Именно Бетховен раскрыл большие возможности септета, как сочинения, ориентированного на жанровый синтез (сюита, концерт, симфония), на особую роль каждого инструмента и на выразительные возможности различных тембровых сочетаний двух и более голосов.

Подчеркнуто, что в XIX веке именно Бетховен остается тем крупнейшим художником, который показал значимость септета и поднял его на новый масштабно-концептуальный уровень. Этот опус можно считать своего рода установкой на жанр, тем более что сочинение долгое время было образцом большого разнотембрового ансамбля и оказало несомненное влияние на формирование целой жанровой – камерно-симфонической – ветви европейской музыки.

Раздел 1.4 Инструментальный септет в творчестве европейских композиторов XIX века. Свойства инструментального септета, испытанные Бетховеном, получают продолжение и развитие в творчестве композиторов-романтиков разных национальных школ. Некоторые из них используют бетховенский состав, как, например, П. Лихтенталь, Ф. Бервальд, К. Крейцер, А. Бланк, К. Мангольд, Т. Зик. Других привлекают новые тембровые комбинации. Так, изменения в составе струнной группы происходят у Ф. Витта (две скрипки, альт и контрабас) и М. Бруха (две скрипки, виолончель и контрабас). Флейту вместо фагота вводит Ф. Лахнер. Все инструменты группы деревянных духовых в сочетании с валторной, контрабасом и фортепиано входят в состав септетов Ж. Онслоу и Р. Буадефра. В септетах Ф. Калькбреннера, А. Феска, Ф. Штайнбаха разное соотношение струнных и духовых. Необычна комбинация

инструментов в септетах С. Нойкомма (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба и контрабас).

В звучании ансамбля чередование групп инструментов уступает место принципу солирования разных голосов. В качестве ведущих активно используются скрипка и кларнет, на лидирующую позицию выходят валторна и фагот, флейта и гобой. В состав септетов включаются и новые тембры – труба (И. Гуммель, К. Сен-Санс), английский рожок (Дж. Энеску), арфа (М. Равель, Р. Штефан).

Логика симфонического жанра ощутима в септетах Ф. Риса, И. Гуммеля, Л. Шпора и проявляется в структуре развернутого цикла с контрастными образами сонатного Allegro, медленной частью, с введением Scherzo и активным Финалом. Образцом камерно-инструментального ансамбля на основе сюитного цикла (проявление неоклассической тенденции) является Септет К. Сен-Санса, в котором, вместе с тем, присутствуют и симфонические принципы развития с использованием средств полифонии. Концертную линию в септетах развивают композиторы, которые были одновременно исполнителями-виртуозами своего времени. В их числе Ф. Рис, И. Гуммель, И. Мошелес, Ф. Калькбреннер. Под воздействием романтизма в инструментальных септетах XIX века идут активные поиски новых тембровых, образных и композиционных решений. Примерами тому становятся Септеты Л. Шпора, Ф. Бервальда, Ж. Онслоу, Р. Буадефра, К. Сен-Санса, Ф. Штайнбаха и других.

Септеты рассмотрены в контексте эпохи и творчества отдельно взятого композитора. Несмотря на явный уклон в сторону симфонизации в септетах, как и в других жанрах камерно-ансамблевой музыки, все активнее становилось движение в сторону равновесия партий, равноправия участников.

Вторая глава «Септет в русской музыке XVIII-XIX веков» открывается *разделом 2.1 Русская камерно-ансамблевая культура XVIII века*, в котором рассмотрены предпосылки для развития ансамблевого искусства. Появление в России камерных ансамблей, в числе которых и инструментальный септет,

связано с тем периодом отечественной культуры, когда значительно возросла роль музыкального образования в жизни общества. Сама атмосфера времени способствовала активному развитию профессиональных традиций как в области камерного исполнительства, так и в сфере музыкального творчества.

В *разделе 2.2 Концертная симфония для семи инструментов Д. Бортнянского* представлено одно из интереснейших сочинений в русской музыке доглинкинского периода. Концертная симфония для двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, арфы, фагота и фортепиано (1790) – композиция, возникающая на пересечении концертного и симфонического жанров. Соответственно, в анализе сочинения внимание обращено на то, как проявляются принципы симфонизма, идея концертности и свойства камерного жанра.

Важным оказалось подчеркнуть черты театральности, которые явно выступают в композиционной структуре, в трактовке циклической формы, рельефном тематизме и особенно в инструментальных диалогах. Каждый солирующий тембр представляет настолько характерный образ, что можно говорить об определенной тембровой персонификации.

Таким образом, Концертная симфония Д. Бортнянского являет собой микстовое соединение с камерными и симфоническими принципами, с чертами театральности и предвосхищает появление в отечественной музыке инструментального септета.

В *разделе 2.3 Ансамбли для семи инструментов М. Глинки и формирование русского симфонизма* анализируются две партитуры мастера. Септет для гобоя, фагота, валторны, двух скрипок, виолончели и контрабаса (1823) – одно из ранних и малоизученных сочинений (исследуется впервые), которое осталось незавершенным. Глинка не закончил Финал произведения, оказались утрачены и несколько страниц в I части. Партитуру дописал и отредактировал В. Шебалин.

Отмечено, что сочинение – первый опыт создания крупного сонатно-симфонического цикла, ориентированный во многом на европейские классиче-

ские образцы и, прежде всего, на симфонии венских классиков. При этом в тематизме ощутима опора на национальные истоки, а идея создания развернутого произведения претворена в большом разнотембровом ансамбле для семи инструментов, который становится некой проекцией оркестра. Септет, в котором композитор соединяет симфонические принципы с русским мелосом, становится одним из ранних образцов русского симфонизма.

В анализе Септета обращено внимание на тембровый состав участников. В качестве одного из ведущих солистов композитор выбирает гобой с его своеобразным приглушенным звучанием и проникновенной выразительностью в лирических высказываниях. Замечено, что именно этот инструмент станет особым тембровым «персонажем» в инструментальной кантилене П. Чайковского.

Исследование показало, что обращаясь к септету, Глинка создает в отечественной музыке его новую жанровую разновидность. Важно и другое: в этом раннем сочинении он широко использует полифонические средства (подвижной контрапункт, имитационную технику, канонические секвенции, стреттные комбинации) для раскрытия потенциала образов в вариациях, рондо, сонатной композиции. И, таким образом, апробирует свою идею «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака».

Новую трактовку септета представляет собой Серенада на темы из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, валторны, фагота, альты, виолончели и контрабаса (1832). Это уже образец инструментального ансамбля концертно-камерного плана, в котором композитор развивает идею тембровой персонификации, идущую от Концертной симфонии Бортнянского. В связи с традициями театральной музыки обусловлено и использование разнотембрового состава как проекции оперного оркестра. Отмечено, что принцип солирования в соединении с усилением индивидуального начала открывают путь к новым возможностям камерного жанра, к ансамблю солистов.

Раздел 2.4 Неоконченный септет М. Балакирева. Известно, что композитор работал над Септетом для фортепиано, струнных инструментов⁴, флейты и кларнета (1852), который оказался утерян. Можно получить лишь косвенные сведения об этом произведении, представленные в исследовании Т. Зайцевой⁵. Однако сам факт обращения позволяют говорить об интересе главы новой русской школы к большому разнотембровому ансамблю для семи солирующих инструментов.

Третья глава «Инструментальный септет в контексте художественных тенденций XX века: ансамбли солистов» посвящена рассмотрению данного жанрового вида в творчестве А. Шёнберга, П. Хиндемита, Г. Попова, И. Стравинского, А. Шнитке. **Раздел 3.1 Сюита ор. 29 для семи инструментов А. Шёнберга** сфокусирован на анализе одного из первых опусов мастера, написанных по новому додекафонному методу в 1924-1925 году. Здесь так же, как и в Сюите для фортепиано ор. 25 и Серенаде ор. 24, Шёнберг воспроизводит композицию четырехчастной барочной сюиты, включая при этом джазовые мотивы (II часть) и используя сугубо современные средства музыкального языка. Вместе с тем, внутри каждой из частей возникает многосоставная структура, построенная по принципу «сюиты в сюите». Завершив цикл традиционной жигой, он как бы испытывает представленные здесь танцы (лендлер, вальс, марш) в современном звучании, наполняет их особым – *другим* содержанием. Так, в рамке сюитного цикла появляется принципиально своеобразное инструментальное сочинение.

В исследовании оказалось важным обратиться к тембровой характеристике Сюиты. Из писем композитора известно, что изначально существовал замысел Септета для струнных инструментов, который в результате получает воплощение в камерном ансамбле семи разнотембровых инструментов.

⁴ Сведений о составе струнной группа не сохранилось.

⁵ Зайцева, Т. Милий Алексеевич Балакирев: Истоки. – СПб.: Канон, 2000. – 436 с.

Подчеркнуто, что в составе со струнным трио и фортепиано в Сюите использованы три разновидности кларнета (кларнет-пикколо, кларнет, бас-кларнет). Несмотря на то, что в скобках указывается и альтернатива (флейта, кларнет, фагот), очевидно, что для Шёнберга оказывается важен не просто один голос, а «сверхтембр», объемлющий все регистры и обладающий особой экспрессией.

Считая, что «язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней»⁶, Шёнберг свои новые художественные идеи утвердил в Сюите ор. 29, создав, по сути, новый вид септета, в котором оригинально соединились принципы сюитно-симфонического развития образов, свойства разнотембрового ансамбля семи солистов, элементы джазовой музыки и додекафонная техника письма.

Новое прочтение инструментального септета раскрывается в *разделе 3.2 Септет П. Хиндемита* для духовых инструментов (1948). С использованием иностранных источников и неопубликованных писем композитора (в переводе диссертанта) впервые в отечественном музыкознании представлена история появления этого опуса, освещен тот период жизни композитора, когда это сочинение было создано, исполнено и опубликовано.

В анализе Септета обращено внимание на сюитный контрастный принцип построения частей: I. Lebhaft. II. Intermezzo. Sehr langsam, frei. III. Variationen. Mäßig schnell. IV. Intermezzo. Sehr langsam. V. Fuga. Alter Berner Marsch. Вместе с тем, активное внутреннее развитие подчеркивает принадлежность сочинения и к симфоническому жанру. Сонатно-симфоническая структура предстает в рассредоточенном виде: quasi-сонатное Allegro (I часть) – Скерцо (III часть) – Финал (V часть). К сфере лирических образов относятся два интермеццо, которые обрамляют энергичную среднюю часть. Симфоническое раскрытие содержания подкреплено единой интонационно-интервальной и ладотональной основой.

⁶ Шёнберг, А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. – С. 65.

В составе Септета – флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна и труба. Анализ тембровых характеристик Септета показал, что ансамбль из представителей духовой группы Хиндемит трактуется как соединение близких и в то же время разных по звучанию тембров. При этом особо выделен голос трубы, резко противопоставленный другим инструментам. Возможно, именно так проявляется принцип концертности. Соответственно, сочинение является одним из характерных образцов неоклассицизма и показательных примеров органичного синтеза, в котором ощутимы черты сюиты, концерта и симфонии в новом претворении ансамбля солистов.

Отмечена роль полифонических идей в композиции Септета. Они, с одной стороны, способствуют внутренней организации музыкального материала, с другой – отражают характерный прием музыки XX века. Вместе с тем жесткий интонационно-гармонический язык, опора на тональные сопряжения (система Хиндемита) свидетельствуют об оригинальном соединении барочных и современных идей.

3.2.1 Из архива композитора: черновые наброски Септета. Предварительные эскизы уточняют хронологию создания Септета, проясняют особенности структуры, тонального движения, полифонических приемов, тембровых красок. Обращение к черновым наброскам и другим сопутствующим материалам оказались чрезвычайно важны для целостного анализа сочинения, понимания его замысла и жанровой природы.

Иные возможности камерного ансамбля для семи разнотембровых инструментов рассмотрены в *разделе 3.3 Септет И. Стравинского (1953)*, в котором наряду с неоклассическими идеями, проявились черты позднего периода творчества композитора. В сочинении удивительным образом соединилось, казалось бы, несоединимое – то, что определено устойчивой традицией и претворено в новых условиях музыкального языка и раскрытия художественных образов.

Отмечено своеобразие композиции: I часть – без жанрового определения, II и III части – Пассакалия и Жига. В Септете они составляют своего рода малый полифонический цикл, который можно рассматривать как часть сюиты или как проекцию барочной структуры (прелюдия – fuga). Принцип построения частей быстро – медленно – быстро характерен и для концертной структуры. Вместе с тем, в сочинении ощутимы черты симфонического жанра, которые присутствуют в логике развития, в интонационных связях между частями, в тематических прорастаниях. Все в Септете направляет к тем микстовым образованиям, в которых любил работать композитор, используя идеи разных стилей, художественных форм и композиционных систем.

Важным средством объединения цикла становится полифония: в I части – фугато, канонические имитации, стреттные проведения мотивов; основа II части – форма вариаций на *basso ostinato*; в финале – fuga. При этом развитие музыкального материала Стравинский подчиняет принципам серийной организации. Таким образом, старинные формы получают новое наполнение.

В анализе сочинения обращено внимание на тембровый состав сочинения, в котором композитор соединяет классическое трио (скрипка, альт, виолончель), фортепиано и группу духовых инструментов (кларнет, фагот, валторна). Голоса инструментов выступают на равных и имеют собственные амплуа, что свидетельствует о современном типе ансамбля солистов.

Итак, Септет вбирает в себя черты старинной сюиты, свойства концертного жанра, принципы полифонического цикла, но в характерном для композитора своеобразном преломлении и синтезе. В разножанровом сопряжении индикатором нового становится додекафонная техника письма.

3.3.1 Рукопись Септета: архивный материал. При изучении черновых набросков Септета было обращено внимание на принципы структурной организации музыкального материала, на метод работы с серией, на моменты, связанные с тембровой драматургией.

В разделе 3.4 *Камерная симфония (Септет) Г. Попова* рассматривается одно из новаторских произведений первых десятилетий XX века. Концепция связана с воплощением духа нового времени: с одной стороны – это пульсирующая энергия, призыв к активной деятельности, с другой – лирическое начало. Отмечено, что новым становится весь строй музыки, тематизм, средства и принципы воплощения образов.

Известно, что Попов изначально задумывал писать Секстет, что подтверждают черновые варианты, которые хранятся в ВМОМК им. М.И. Глинки. Однако вскоре сочинение обретает новый жанровый облик – Септета (1927). Очевидно, что композитор стремится отойти от романтической модели с приоритетом струнной группы (в частности, в традициях струнных секстетов Римского-Корсакова и Чайковского) и опирается скорее на новые тенденции камерного симфонизма, проявившиеся в творчестве композиторов нововенской школы, Стравинского, Хиндемита. Вместе с тем необычный состав – флейта, кларнет, фагот, труба, скрипка, виолончель, контрабас – открывает новые перспективы в области тембровых соотношений.

Важно: в этом камерном сочинении ощущается движение к большой симфонической композиции. Это проявляется в структуре развернутого четырехчастного цикла, в логике развития, в интонационно-тематических связях между частями. При наличии всего семи инструментов в произведении создается ощущение звучания большего количества тембров. В Септете ощутимы и черты сюиты: крайние части сочинения предстают в виде разомкнутого малого цикла прелюдия (I часть) – fuga (IV часть). Таким образом, сюитно-симфоническое начало подчинено законам симфонического жанра и является важной составляющей Септета Попова.

При анализе обращено внимание на характер взаимодействия участников ансамбля. Отмечено, что на протяжении всего произведения *каждый* инструмент периодически становится солистом и выходит на первый план. Особо выделяется тембр трубы, который занимает лидирующую позицию в ансамбле.

Такое активное позиционирование говорит о проявлении черт концертного жанра. Кроме этого, композитор персонифицирует солирующие тембры, используя их с предельной выразительностью и подчеркивая характерные свойства, что позволяет причислить Септет Попова к ансамблю солистов.

Важно, что в сочинении композитор обращается к полифоническим приемам развития музыкального материала, активно трансформируя исходные образы. Он пользуется средствами подголосочной, имитационной полифонии, вводит каноническое движение, сложный контрапункт, в финале фугу. В этом отражаются характерные тенденции XX века, которые еще предрекал С. Танеев.

Анализ показал, что Попов создает сочинение камерное по манере высказывания и симфоническое в плане раскрытия идей. Не случайно при переиздании в 1971 году сам композитор назовет это произведение Камерной симфонией. Так, Септет Попова становится одним из первых образцов камерного симфонизма в отечественной музыке.

Раздел 3.5 посвящен *Септету А. Шнитке* для клавесина (органа), флейты, двух кларнетов, скрипки, альты и виолончели (1981-1982), который был создан в период «угасания» полистилистических идей как произведение с сильным симфоническим током движения образов, и, как ни парадоксально, с новым и ярким претворением идей эпохи барокко.

Несмотря на то, что о Шнитке и его творчестве написано много работ, Септет до сих пор остается малоисследованным опусом мастера. Вместе с тем, это сочинение представляет серьезный интерес в плане содержания и в плане выражения значимых художественных идей в форме малого цикла, имеющего большой внутренний потенциал.

Художественный замысел произведения нашел воплощение в сочетании контрастной двухчастной барочной композиции с виртуозным *Perpetuum mobile*, получившим жанровое распространение в XIX веке. Собственно само сочетание прелюдийной I части и хоральной II части напоминает малые

полифонические циклы (прелюдия – fuga), определяя безусловное единство сочинения.

Отмечено, что на протяжении цикла разворачивается концепция, сопряженная с идеей активной трансформации, преобразований интонационно-смысловых ячеек текста из основного мотива Интродукции. Здесь сконцентрированы основные интонационно-тематические образы и выявлены важные способы их раскрытия (тембровая драматургия, инструментальные полилоги, метро-ритмические «перебои»).

В *Perpetuum mobile* музыкальный материал включен в интенсивный симфонический ток развития, сопряженный с жанровыми «поворотами», драматическими коллизиями (в духе «злых» скерцо). Во II части А. Шнитке обращается к хоралу. Этот жанр в его творчестве всегда представляет духовную сферу. Для человека религиозно настроенного, в вере которого соединились и православные, и западные традиции, хорал – это особая ипостась: образ недостижимой высоты, нравственный идеал, символ Вечности.

Анализ тембровых характеристик показал, что внимание композитора обращено к звучанию определенной инструментальной группы – их три и их функции различны. Несмотря на то, что в самом начале сочинения каждый инструмент вступает *solo* (короткие реплики, «восклицания», «речевые» обороты), здесь действует эффект «погружения» в общую звуковую материю (сонорный принцип). И наряду с этим, в целом явно возникает ощущение оркестрового звучания, хотя использован камерный состав.

Септет Шнитке – явление из ряда индивидуальных авторских проектов. В нем соединились черты барочного малого цикла, своеобразной симфонизированной композиции и ансамбля с персонифицированными «голосами» солистов.

В **Заключении** обобщены результаты исследования и сформулированы основные выводы. Подтверждена мысль о том, что инструментальные септеты составляют значительный пласт камерной инструментальной музыки. Специ-

фика исторического пути развития данных композиций определяется тенденцией усиления жанрового начала, тяготением к звукообразности, тембровой характеристичности и индивидуализации, все более свободном построении цикла, усилением сугубо камерных свойств и, одновременно, принципов симфонизации, активном сопряжении традиционных и новейших явлений.

В XIX – первой половине XX веков в рассматриваемых циклических композициях определялись и закреплялись основные образные компоненты и жанрово-стилевые идеи, что выявлено на основе анализа конкретных сочинений. Исследование показало, что в септетах накопились важные жанровые, структурные качества, позволяющие формировать гибкие композиционные формы. Анализ сочинений позволил выявить существование ряда закономерностей в общем процессе развития разнотембровых инструментальных септетов, среди них:

- усиление индивидуальных свойств каждого инструмента и тембрового паритета в ансамбле;
- постоянное наращивание жанровой емкости, в результате чего были ассимилированы значительные пласты академической музыки разных эпох;
- активное использование тембровых ресурсов в плане выявления индивидуальных инструментальных характеристик и раскрытия содержания;
- расширение образного содержания от танцевальных, фольклорных прообразов до экспрессивных, трагических, театрально-характерных;
- включение современных свойств атонального письма, додекафонии, вместе с принципами полифонического письма, обобщениями через жанр;
- взаимодействие с другими циклическими формами, в том числе – с полифоническим диптихом, вариациями, дивертисментом.

Таким образом, ко второй половине XX века накоплен большой объем содержания и средств его воплощения в разнотембровых инструментальных септетах, раскрыты богатые возможности данных композиций в плане структу-

ры, формообразования, использования музыкальных средств в камерной музыке для семи разных инструментов.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Благодарская, Е. А.* Септет Бетховена: на пути к Камерной симфонии / Е. А. Благодарская // В мире научных открытий. – Красноярск : Научно-инновационный центр, 2012. – № 4.3 (28) (Гуманитарные и общественные науки). – С. 254-271. – ISSN 2072-0831 (0,4 п.л.).
2. *Благодарская, Е. А.* Септет Хиндемита: к проблеме жанрового симбиоза / Е. А. Благодарская // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2013. – № 1. часть 1. – С. 364–370 (0,4 п.л.).
3. *Благодарская, Е. А.* Септет М. Глинки: к проблеме становления русского симфонизма / Е. А. Благодарская // Музыкальная академия. – 2014. – № 3. – С. 103-107 (0,5 п.л.).
4. *Благодарская, Е. А.* О первом опусе Хиндемита / Е. А. Благодарская // Музыкальная академия. – 2015. – № 1. – С. 114-117 (0,3 п.л.).

Другие публикации:

5. *Благодарская, Е. А.* К истокам разнотембрового инструментального ансамбля / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. – Вып. 10. – С. 146-149. – ISBN 978-5-93867-007-5 (0,2 п.л.).

6. *Благодарская, Е. А.* Септет Бетховена: из прошлого в будущее / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2012. – Вып. 11. – С. 40-45. – ISBN 978-5-93867-008-2 (0,3 п.л.).
7. *Благодарская, Е. А.* К изучению камерного симфонизма А. Шёнберга: Сюита ор. 29 / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ОГУ, 2012. – Вып. 12. – С. 53-58. – ISBN 978-5-93867-011-2 (0,3 п.л.).
8. *Благодарская, Е. А.* О театральности Концертной симфонии Бортнянского / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2013. – Вып. 13. – С. 130-134. – ISBN 978-5-93867-012-9 (0,2 п.л.).
9. *Благодарская, Е. А.* Sinfonie concertante: к истории жанра / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2013. – Вып. 14. – С. 185-195. – ISBN 978-5-93867-013-6 (0,4 п.л.).
10. *Благодарская, Е. А.* Септет Гавриила Попова: к истокам камерного симфонизма в отечественной музыке / Е. А. Благодарская // Школа молодого исследователя: сб. науч. тр. по материалам конференций в Союзе московских композиторов / ред.-сост. И. М. Ромащук. – М. : Изд-во «Ритм», 2014. – Вып. 4 (11). – С. 43-57. – ISBN 978-5-98422-221-1 (0,6 п.л.).

11. *Благодарская, Е. А.* Рукопись Септета Г. Н. Попова: о творческом процессе композитора / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2014. – Вып. 15. – С. 147-150. – ISBN 978-5-93867-014-3 (0,2 п.л.).
12. *Благодарская, Е. А.* Об одном итальянском опусе М. Глинки / Е. А. Благодарская // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2014 г. – Вып. 16. – С. 90-95. – ISBN 978-5-93867-017-4 (0,2 п.л.).
13. *Благодарская, Е. А.* Септет М. Глинки: на пути к симфонии / Е. А. Благодарская // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен: Сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции 21 марта 2014 года / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань : Изд-во ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2014. – С. 34-37 – ISBN 978-5-8087-0342-1 (0,3 п.л.).
14. *Благодарская, Е. А.* Септет Стравинского: новое прочтение большого разнотембрового ансамбля / Е. А. Благодарская // Современные научные исследования. Выпуск 3. – Концепт. – 2015. – ART 85182. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85182.htm> – ISSN 2304-120X (0,2 п.л.).
15. *Благодарская, Е. А.* Септет Шнитке: «неклассическая классика» / Е. А. Благодарская // Школа молодого исследователя: сб. науч. тр. по материалам конференций в Союзе московских композиторов / ред.-сост. И. М. Ромашук. – М. : ООО «Издательство РИТМ», 2015. – Вып. 5 (12). – С. 5-16. – ISBN 978-5-98422-266-2 (0,3 п.л.).

Общий объем публикаций 4,8 п.л.